

Roma e Montecassino : gli affreschi della chiesa inferiore di S. Crisogono

Beat Brenk

Volume 12, numéro 2, 1985

Proceedings of the Symposium on The Roman Tradition in Wall Decoration, Palazzo Cardelli, Rome, 7-9 June 1984
Comptes Rendus du Symposium sur La tradition romaine dans la décoration murale, Palazzo Cardelli, Rome, 7-9 juin 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1073674ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1073674ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brenk, B. (1985). Roma e Montecassino : gli affreschi della chiesa inferiore di S. Crisogono. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 12(2), 227-234. <https://doi.org/10.7202/1073674ar>

Résumé de l'article

L'auteur étudie les fresques médiévales de l'église inférieure de San Crisogono (partiellement détruites), qui n'avaient encore fait l'objet d'aucune analyse systématique. Il se penche sur les questions de datation, d'iconographie, et sur l'identité du patron de la commande. L'auteur voit les fresques représentant la légende de saint Benoît de l'abbaye de Montecassino comme une clef pour la datation, les sources iconographiques et le repère stylistique des fresques de San Crisogono. En conséquence, il propose une modification de la datation traditionnelle de ces dernières (10^e siècle) à une date après 1041, année de l'exécution des fresques du Mont Cassin. Il suggère que l'abbé Federico da Montecassino, qui fut également cardinal de San Crisogono (et, peu avant sa mort en 1057, le pape Étienne IX), aurait commandé l'exécution des fresques de San Crisogono. Ces fresques joueraient, selon cette hypothèse, un rôle important dans l'étude de l'évolution de la décoration murale au 11^e siècle.

Roma e Montecassino: gli affreschi della chiesa inferiore di S. Crisogono

BEAT BRENK

Università di Basilea

ABSTRACT Attention is focused on mediaeval frescoes in the lower church of San Crisogono (surviving in part), which have not systematically been examined before. Questions such as the probable date of execution, the identity of the commissioner and the significance of the decoration are asked and answered. The usual dating of the decoration to the 10th century is, on the basis of new stylistic and iconographic evidence, shifted to the 11th century and more specifically after 1041 when the legend of Saint Benedict received visual expression in the Abbey of Montecassino. This decorative cycle appears to be a key in unlocking the dating of the cycle in S. Crisogono, in providing an iconographic model for the depiction of the various scenes, and quite possibly in offering not only a stylistic reference point but also in providing the patron of the Roman frescoes. It is proposed that the patron was the abate Federico da Montecassino, who was also cardinal of S. Crisogono and for a short time before his death in 1057, Pope Stefanius IX. If this suggestion is appropriate, then new information can be obtained from the cycle regarding 11th-century mural decoration and the importance of S. Crisogono in the development of this tradition.

RÉSUMÉ L'auteur étudie les fresques médiévales de l'église inférieure de San Crisogono (partiellement détruites), qui n'avaient encore fait l'objet d'aucune analyse systématique. Il se penche sur les questions de datation, d'iconographie, et sur l'identité du patron de la commande. L'auteur voit les fresques représentant la légende de saint Benoît de l'abbaye de Montecassino comme une clef pour la datation, les sources iconographiques et le repère stylistique des fresques de San Crisogono. En conséquence, il propose une modification de la datation traditionnelle de ces dernières (10^e siècle) à une date après 1041, année de l'exécution des fresques du Mont Cassin. Il suggère que l'abbé Federico da Montecassino, qui fut également cardinal de San Crisogono (et, peu avant sa mort en 1057, le pape Étienne IX), aurait commandé l'exécution des fresques de San Crisogono. Ces fresques joueraient, selon cette hypothèse, un rôle important dans l'étude de l'évolution de la décoration murale au 11^e siècle.

*Par tibi, Roma, nihil cum sis prope ruina.
Quam magna fueris integra, fracta doces.*

(Sebbene ormai del tutto sfatta, oh Roma, nulla t'è pari. Potente che fosti, quando ancora incolume, nelle tue rovine lo mostri.)

Ebbene sarà proprio la Roma «fracta», decantata nelle solenni parole di Hildebert de Lavardin, a costituire l'oggetto del nostro discorso. È più precisamente gli affreschi della chiesa inferiore di San Crisogono, giunti a noi solo in parte. Misurare la grandezza di Roma, di cui ci parla Hildebert de Lavardin, attraverso i frammenti di San Crisogono è certamente atto pretenzioso e fuori luogo, tuttavia anche lo scarso interesse che la critica¹ ha riservato al nostro monumento, ci sembra del tutto ingiustificato. Gli affreschi della chiesa inferiore di San Crisogono sono stati più volte citati, ma mai inquadrati entro un assetto storico-scientifico che permetta la loro piena

comprensione. Quando sono stati eseguiti? chi fu il loro committente? ove risiede il loro significato? A questi interrogativi vogliamo rivolgere la nostra attenzione.

La parete sud della chiesa interiore di San Crisogono (Fig. 1), che risale a vari stadi dell'epoca paleocristiana, nell'Alto Medioevo venne affrescata con un ciclo di scene, che illustrano le vite dei santi Silvestro, Pantaleone e Benedetto. Attualmente si possono individuare solo quattro delle scene originali: San Silvestro che lega il drago; Pantaleone che guarisce un

1 J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchliche Bauten vom 4.-13. Jh.* (Freiburg i. Br., 1916) 1016-1018, Tav. 223; M. Mesnard, *La basilique de Saint-Chrysogone à Rome. Studi di antichità cristiana* vol. 9 (Roma-Paris, 1935), 116-118; F. Hermanin, *L'arte in Roma dal sec. VII al XIV* (Bologna, 1945), 217-219; G. Matthiae, *Pittura romana del medioevo* (Roma, 1965), vol. 1, 240, fig. 172-173, 176.

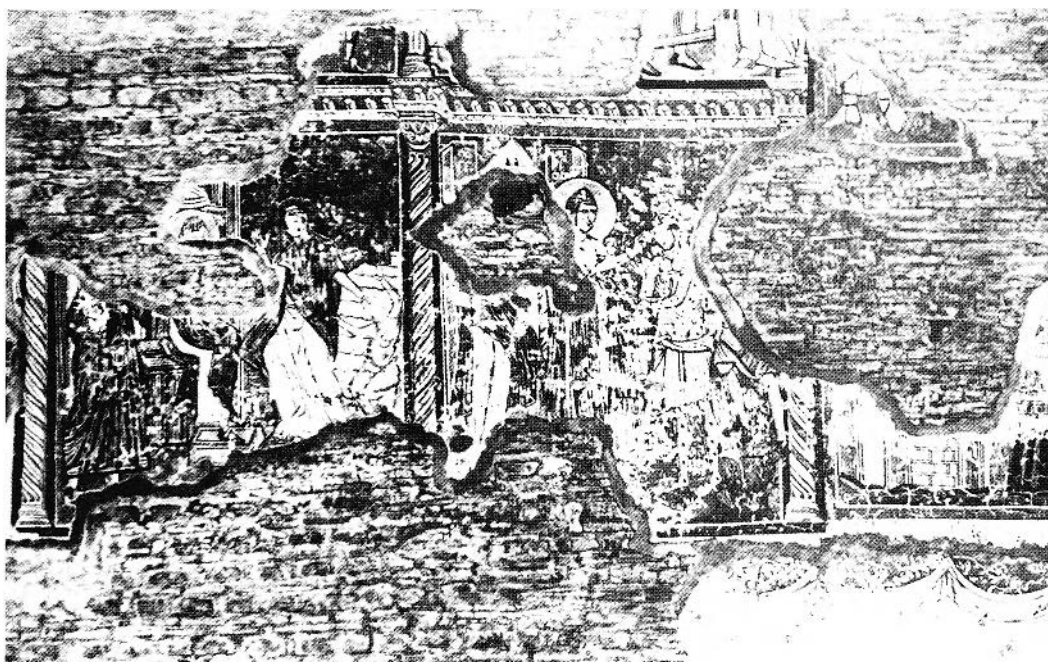


FIGURA 1. San Crisogono, parete meridionale.

cicco; Benedetto che comanda a Mauro di salvare Placido dalle acque; Benedetto che guarisce un lebbroso. Sin dall'inizio lo svolgimento delle immagini dipinte non riferiva la narrazione completa delle leggende in questione, ma si limitava ad alcuni episodi, che dovevano perciò mirare ad un determinato messaggio. Questi episodi, assieme alle rappresentazioni odierne, erano inseriti in un sistema di riquadri, a loro volta distribuiti su due fasce orizzontali sovrastanti. Inoltre, come ci insegnano ancora i frammenti rimasti, il singolo riquadro risultava cinto da una finta decorazione architettonica, formata da due colonnine tortili, provviste di scanalatura e da un'imponente cornice di coronamento, spezzata sopra le colonne, munita di cymation e di modiglioni prospettici.

Da Giuseppe Wilpert in avanti, gli affreschi di San Crisogono vengono quasi regolarmente assegnati al X secolo. Finora nessuno si è occupato di trovar loro una collocazione stilistica. Per quanto riguarda l'iconografia, a spiegazione del singolare sistema di incorniciatura, H. Toubert² ha chiamato in casa alcuni monumenti paleocristiani (così ad esempio Casaranello e Silistra), definendo San Crisogono come «*écho affaibli des trompe-l'oeil des peintures antiques de la peinture constantiniennne*». Orbene è nostra intenzione ap-

profondire e precisare questi sommari accenni, al fine di procurare agli affreschi di San Crisogono un supporto stilistico ed iconografico più concreto di quello esistente. Incominciamo dall'iconografia.

Il sistema di inquadrare un dipinto attraverso elementi architettonici, quali colonne e pilastri, è conosciuto sin dall'epoca romana. Da qui esso è passato alla pittura monumentale religiosa, come mostra l'illustre esempio di Santa Maria Maggiore³ (432-440). In S. Maria Maggiore (Fig. 2), le colonnine a spirale e le cornici aggettanti a forma di edicola, eseguite in stucco, costituiscono uno dei primi documenti di questa recezione, che in tal guisa non avrà continuazione di sorta. Non solo le cornici, ma anche lo schema della loro distribuzione in San Crisogono ha precedenti nell'epoca paleocristiana. Così ad esempio il sarcofago di Giunio Basso (359) presenta un ciclo di illustrazioni, collocate entro un analogo complesso di cornici, ripartite su due piani sovrastanti. La situazione attuale non ci permette di stabilire con certezza se anche il sistema di distribuzione delle cornici, come le cornici stesse, trovasse corrispondenza nella pittura religiosa della stessa epoca. Esso è stato impiegato per la prima volta sulla parete finestrata di un edificio sacro, nella chiesa romana di San Paolo fuori le Mura⁴ (Fig. 3). Anche qui le cornici architettoniche che cingono gli affreschi sono eseguite in stucco. Sia le cornici che gli affreschi risalgono molto probabilmente agli anni di Leo I (440-461). Maggior difficoltà di datazione riservano gli affreschi di San Pietro (Fig. 4). J. Garber assegna le decorazioni dell'abside e della parete finestrata di San Pietro al quinto secolo, anche se i disegni del Grimaldi riproducono una scritta, da cui risulta che fu papa Formoso (891-892) a fungere da promotore. Soltanto Stefan Watzoldt

2 H. Toubert. «Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII^e siècle», *Cahiers Archéologiques*, 20 (1970), 99-154.

3 R. Krautheimer, Sp. Corbett, W. Frankl, *Corpus basilicarum christianarum Romae* (Città del Vaticano, 1967), vol. 3, fig. 48.

4 R. Krautheimer, Sp. Corbett, A.K. Frazer, *Corpus basilicarum christianarum Romae* (Città del Vaticano, 1977), vol. 5, fig. 130-131, 140-142.

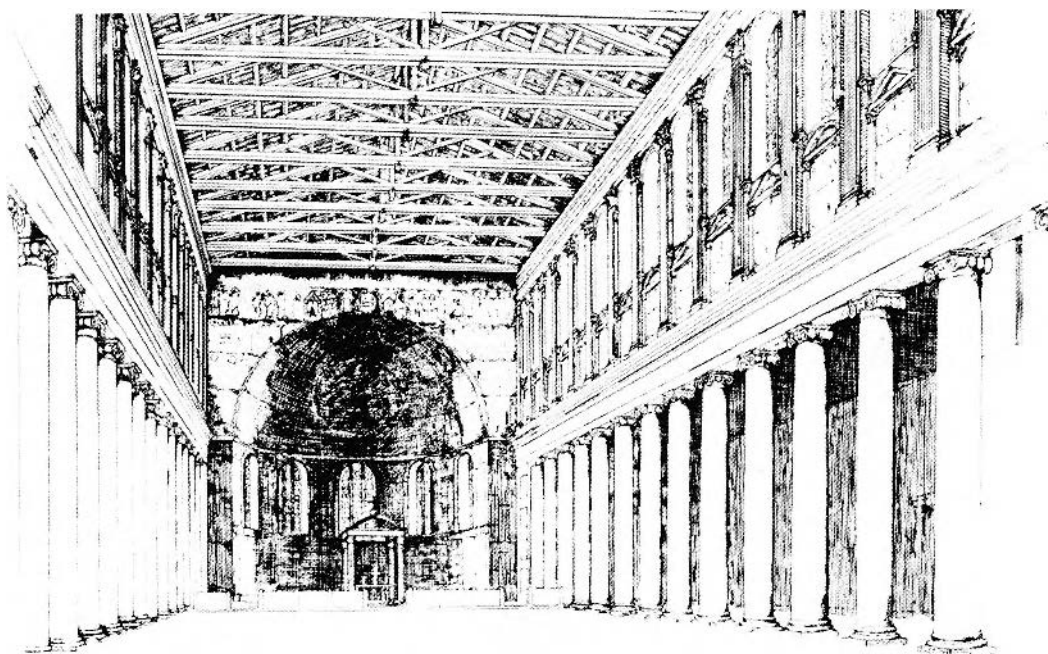


FIGURA 2. S. Maria Maggiore, ricostruzione di R. Krautheimer, S. Corbett e W. Frankl.



FIGURA 3. S. Paolo fuori le mura (Piranesi, 1749).

correggerà questa datazione, posticipando gli affreschi della navata di San Pietro, sulla base di considerazioni iconografiche, dal decimo secolo all'epoca di Formoso⁵.

Un confronto fra il sistema di incorniciatura dei tre monumenti discussi, Santa Maria Maggiore, San Paolo e San Pietro, ci rivela subito notevoli differenze d'impostazione. Le cornici a forma d'edicola presenti in Santa Maria Maggiore derivano dalla proiezione verticale delle facciate a due piani dei templi, dei ninfei e dei teatri romani, caratterizzate da ordine

gigante e da nicchie per statua, a loro volta delimitate da edicole e da colonne. Tutti elementi questi che si riscontrano intatti nella nostra chiesa romana. L'omogeneo e fitto modulo reticolare di San Paolo e di San Pietro non ha invece corrispondenti nell'antichità romana. Tuttavia contrariamente allo schema di Santa Maria Maggiore esso trova sbocco nell'arte ro-

5 J. Garber, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom* (Berlin-Wien, 1918), 22 e.s. 27; St. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jh. nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom* (Wien-München, 1964), 70.

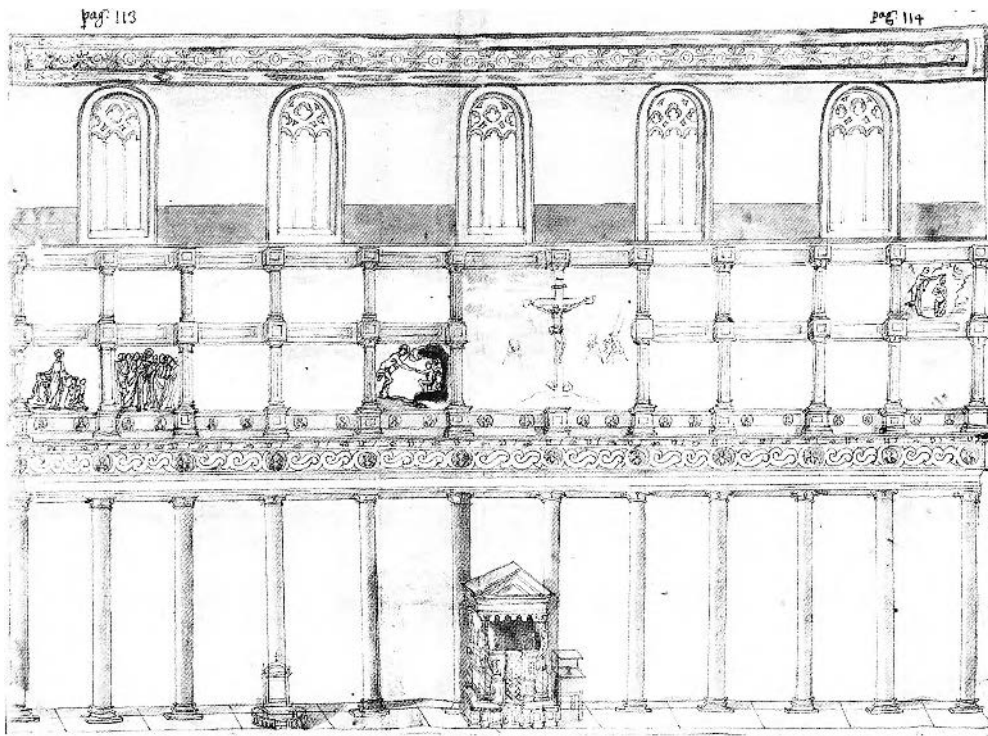


FIGURA 4. S. Pietro (Cod. Barb. Lat. 2733, fol. 113f).

mana successiva. In effetti il caso di San Crisogono non è che una derivazione di San Paolo e di San Pietro. Da questi due monumenti provengono le colonnine a spirale, la cornice spezzata e la ripartizione degli affreschi in fasce orizzontali sovrastanti. Accanto agli elementi di derivazione, compaiono però anche nuove componenti come modiglioni prospettici, il cymation e i capitelli classicheggianti. Il sistema di incorniciatura degli affreschi di San Crisogono è certamente la copia più fedele di quello proposto in San Paolo e in San Pietro. Anzi può venir considerato copia unica dei due illustri precedenti.

A prescindere da San Crisogono, nell'undicesimo secolo si possono contare altri monumenti dell'area romana, che si rifanno al tipo di incorniciatura proposto da S. Paolo e da S. Pietro. Tuttavia qui la recezione risulta tanto ridotta da rendere irriconoscibile il modello originale, che può essere individuato solo grazie all'esame di altri elementi iconografici, ove il riflesso di San Paolo e di San Pietro si manifesta in modo più palese. È questo il caso degli affreschi nella navata di Sant'Angelo in Formis (Fig. 5), chiesa dipendente da Montecassino. Qui l'eco del sistema di incorniciatura romano – ritroviamo solo i pilastri con scanalatura e la distribuzione in fasce orizzontali – è così debole, che lo schema decorativo può venir messo in relazione con il modello solo grazie all'analisi iconografica della crocefissione, sita nello spazio fra i due archivolti centrali della navata. Il modulo estremamente largo della rappresentazione di questo episodio è infatti tratto caratteristico degli affreschi di San Pietro, a cui probabilmente si riallaccia l'artista di

Sant'Angelo. Orbene la diversa recezione delle architetture dipinte, operata in Sant'Angelo in Formis e in San Crisogono, si spiega nella scelta tematica, che distingue i due cicli. Se l'ideatore del programma iconografico degli affreschi di Sant'Angelo mise l'accento sulla «grande» crocefissione e dedicò meno attenzione alle finte cornici architettoniche, da cui riprese solo pochi dettagli, l'ideatore degli affreschi di San Crisogono non poté fare altrettanto, poiché i soggetti del Nuovo Testamento presentati dal modello non rispondevano alla sua scelta tematica, costituita dalle leggende dei tre santi sopra citati. Di conseguenza, non gli rimase che copiare il sistema di incorniciatura.

Un caso analogo a quello di Sant'Angelo in Formis di semplificata ed alquanto affievolita replica del sistema di incorniciature degli affreschi romani, riconoscibile solo dalle congruenze iconografiche delle rappresentazioni sceniche, risulta quello di San Giovanni a Münstair (Fig. 6). Gli affreschi carolingi di San Giovanni presentano uno schema di inquadratura ridotto ad un semplice tessuto geometrico, privo di qualsiasi finto addobbo architettonico, che ricorda solo in modo vago gli illustri esempi romani. I vari riquadri, distribuiti in fasce orizzontali sovrastanti racchiudono un vasto ciclo di scene del Nuovo Testamento, ove la crocefissione appare per la prima volta articolata in tre scompartimenti. Questa risulta alquanto menomata, tuttavia riconoscibili sono ancora gli elementi principali. Come nell'esempio precedente sarà l'analisi di questo episodio a farci risalire all'eventuale provenienza romana del sistema



FIGURA 5. S. Angelo in Formis.

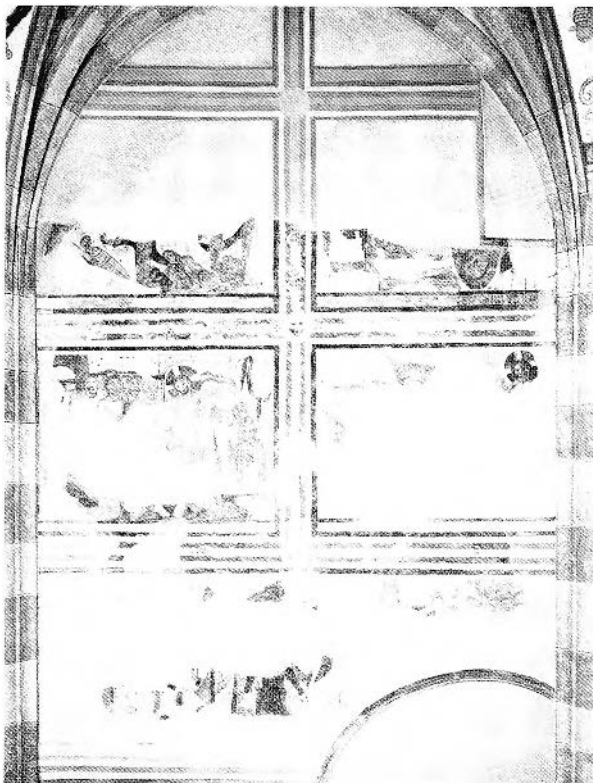


FIGURA 6. S. Giovanni, Mústair.



FIGURA 7. Museo Sacro Vaticano, reliquiario.

compositivo del ciclo e non viceversa. In definitiva si tratta anche qui di una « grande » crocefissione come quella di San Pietro. Tuttavia non possiamo affermare con sicurezza che San Pietro fu la fonte o l'ascendente diretto di Müstair. Infatti dato che gli affreschi di Müstair risalgono sicuramente alla fine dell'ottavo o all'inizio del nono secolo, mentre gli affreschi di San Pietro sono probabilmente stati eseguiti nel tardo nono secolo, la relazione iconografica fra i due monumenti va probabilmente dovuta all'azione intermediaria di un documento artistico anteriore, servito da comune modello. Inoltre l'ubicazione, la provenienza geografica di questo modello risulta tutt'altro che certa. Questo modello avrebbe potuto essere sia romano che extra-romano. Per quanto riguarda la prima possibilità precisiamo che la « grande » crocefissione nell'arca romana non era probabilmente legata solo a San Pietro, ma doveva costituire un tratto tipico anche dell'arte locale anteriore. Questa asserzione ci viene confermata dalla presenza in territorio romano di altre grandi crocefissioni nell'undicesimo secolo, che possono venire considerate riflesso o testimonianza di tradizioni molto più antiche, a cui avrebbero potuto attingere Müstair e San Pietro. Questo poiché in quegli anni l'arte romana era caratterizzata da un saldo ancoramento e da una fedele ripetizione di vecchi moduli ed usanze locali. Per quanto riguarda la seconda possibilità segnaliamo la presenza del famoso reliquiario palestinese del Museo Sacro Vaticano⁶ (Fig. 7), assegnato al sesto/settimo secolo, che sul coperchio reca la rappresentazione della crocefissione, suddivisa, esattamente come a Müstair, in più riquadri, che avrebbe potuto ispirare sia Roma che Müstair.

Quale ultimo esempio di recezione marginale del tipico sistema romano di inquadratura degli affreschi, decifrabile però solo dall'iconografia delle scene rappresentate, vogliamo citare gli affreschi di Sant'Urbano alla Caffarella, appartenenti all'undicesimo secolo⁷. A far da cornice alla singola rappresentazione in Sant'Urbano ritroviamo una decorazione ad ovoli (cymation) simile a quella che distingue le cornici di San Crisogono. Tuttavia all'infuori di questo timido accenno, non v'è più nessuna traccia degli elementi architettonici, che componevano i riquadri in San Paolo e in San Pietro. Di conseguenza l'accenno non basterebbe a rivelare la chiara dipendenza delle cornici di Sant'Urbano dagli illustri antecedenti, se non fosse per la presenza di una « grande » crocefissione, che convince sull'identificazione della fonte d'ispirazione negli affreschi di San Pietro, o

perlomeno in un modello più antico, comune ai due monumenti. La dipendenza iconografica di Sant'Urbano alla Caffarella dal ciclo pittorico di San Pietro risulta attestata non solo dalla « grande » crocefissione, ma anche dalla presenza del tema dell'Anastasis, che per l'appunto anche in San Pietro accompagna la rappresentazione centrale. (Fra l'altro anche in Sant'Angelo Formis la « grande » crocefissione é seguita dall'Anastasis e dalla sepoltura.)

Dopo questo elenco di ulteriori monumenti romani, che ricalcano in qualche modo le architetture dipinte, usate a modi cornice negli affreschi di San Paolo e di San Pietro, risulta pienamente confermato quanto già detto sopra: *San Crisogono costituisce la citazione più fedele e diretta di San Paolo e di San Pietro*. Ma dopo l'aver individuato la fonte d'ispirazione, passiamo ad esaminare il significato di questa citazione. Come abbiamo già detto, San Crisogono non riproduce l'argomento, ma solo l'assetto decorativo degli affreschi di San Paolo e di San Pietro. Inoltre questo prestito non risulta integrato nel resto della composizione, ma conserva il carattere di citazione, contrastando ed emergendo chiaramente dal complesso della rappresentazione. In effetti colonne, capitelli e cornice costituiscono un intervento nuovo, mentre vecchia antecedente ed ancora altomedievale è la rappresentazione dei basamenti dei singoli riquadri. L'appellarsi ad un monumento con programma iconografico del tutto estraneo al proprio e il sottolineare il contrasto fra il più povero linguaggio altomedievale e il più prezioso decoro tardo antico, tradisce una ferma volontà di render nota la provenienza esatta della citazione, l'identità esatta della fonte d'ispirazione. Orbene tale atteggiamento non si presta che ad una spiegazione: molto probabilmente la citazione del sistema di inquadratura di San Paolo e di San Pietro fu scelta quale rappresentazione dell'enorme importanza di questi due monumenti, da trasmettere alle scene corrispondenti, bisogno di riconoscimento e di autenticità. In realtà molte leggende di Santi nell'undicesimo secolo conobbero le loro prime figurazioni, che come ogni primizia dovevano eccellere in bellezza e prestigio, per potersi guadagnare il rispetto e l'adorazione del fedele, riservata finora soprattutto agli episodi evangelici. A questo proposito vogliamo ricordare il fondamentale articolo di Francis Wormald⁸, che tratta in modo esaustivo il problema delle leggende nell'undicesimo secolo. Durante l'undicesimo secolo, più precisamente attorno al 1071, nell'Italia del Sud fu la leggenda di San Benedetto, redatta da Gregorio Magno, a godere il privilegio di venir tradotta in immagine dallo scrittore dell'abbazia di Montecassino. Mi permetto qui riferire ciò che già ho detto sull'iconografia cassinese di San Benedetto⁹. Due delle scene che negli affreschi di San Crisogono illustrano la vita di San Benedetto, presentano un'iconografia molto simile a quella delle corrispondenti rappresentazioni nel famoso *Lezionario di Montecassino Vat. Lat. 1202*, molto probabilmente illuminato attorno al 1071. In

6 L. von Matt, *Die Kunstsammlungen der Bibliotheca Vaticana in Rom* (Köln, 1969), 171, Tav. 66-67.

7 G. Ladner, « Die italienische Malerei im 11. Jh. », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F. 5 (1931), 112, fig. 175-176.

8 F. Wormald, « Some Illustrated Lives of the Saints », *Bulletin of the John Rylands Library* (1952), 248 e.s.

9 B. Brenk, « Die Benediktiszenen in S. Crisogono und Montecassino », *Arte medievale*, 2 (1984).



FIGURA 8. San Crisogono / S. Michele, Kiev.



FIGURA 9. San Crisogono. Benedetto guarisce un lebbroso.



FIGURA 10. Santa Sophia, Kiev.

San Crisogono la scena del salvamento di Placido dalle acque, operato su comando di Benedetto, risulta strutturata in maniera molto analoga alla stessa rappresentazione, che occupa i fogli 31A e 120A del suddetto lezionario. In ambedue le figurazioni Benedetto siede a sinistra con gambe accavallate, di fronte ad un'edicola, mentre Mauro è occupato ad estrarre il minuscolo Placido dalle acque. I moduli compositivi sono così vicini, da far pensare ad un influsso diretto o perlomeno all'azione intermedia di una fonte comune. Meno evidenti risultano le somiglianze iconografiche fra i due episodi della guarigione del gottoso (Fig. 9), su intervento di Benedetto, che figurano rispettivamente negli affreschi di San Crisogono e nel Lezionario di Montecassino. Tuttavia anche qui la stretta relazione fra i due monumenti non viene meno.

Dopo questi brevi cenni iconografici, passiamo alle considerazioni stilistiche. Lo stile degli affreschi di San Crisogono presenta delle innovazioni rispetto al linguaggio tradizionale romano. E queste innovazioni, esattamente come nel caso dell'iconografia ci rimandano a Montecassino. Particolarmente vicina ai moduli stilistici cassinensi risulta la figura di diacono rappresentata sulla parete occidentale di San Crisogono, pubblicata dal Hermanin e andata poi a finire nel dimenticatoio. I risalti bizanteneggianti a forma di pettine, così come le proporzioni del corpo trovano diretta corrispondenza nella figura di Benedetto rappresentata sul foglio 80A del Lezionario Vat. Lat. 1202 di Montecassino¹⁰. Per quanto riguarda il carattere dei visi (Fig. 8 e 10), dalla carnagione olivastra e

10 B. Brenk, «Die Benediktszenen in S. Crisogono und Montecassino», *Arte medievale*, 2 (1984), fig. 12-13.

dai capelli lavorati a finissime trame, gli esempi più vicini a San Crisogono provengono dalla pittura bizantina. Si confronti ad esempio i mosaici di San Michele e ai Santa Sophia a Kiev¹¹.

La foggia dei capelli leggermente ondulati (Fig. 8-9), che caratterizza le figure musive di San Michele ritorna simile nel lebbroso di San Crisogono, che porta un Subligaculum dal drappeggio angoloso e spezzato molto analogo a quello dell'angelo annunziante nei mosaici di Santa Sofia (Fig. 9-10). Ebbene queste convergenze non ci informano solo sulla eventuale fonte stilistica delle storie di S. Crisogono, ma anche sulla loro datazione. L'influsso bizantino che caratterizza le pitture di San Crisogono costituiva una maniera nascente, assolutamente inedita rispetto al linguaggio usuale del tempo. Di conseguenza San Crisogono è uno dei primi monumenti dell'Italia meridionale che riflette la tradizione stilistica bizantina della seconda metà del XI secolo¹². Se già l'iconografia di San Crisogono sembra dipendere da Montecassino, non è forse lecito supporre che anche lo stile bizantineggiante di San Crisogono sia stato mediato attraverso Montecassino? Data la priorità di Montecassino per quanto riguarda l'iconografia della leggenda di San Benedetto, fu probabilmente l'abbazia meridionale ad ispirare San Crisogono. Orbene nella storia di ambo i centri possiamo individuare un personaggio che avrebbe potuto essere il responsabile di questa influenza. Si tratta dell'abate Federico da Montecassino, che fu anche cardinale di San Crisogono. Egli risiedeva a Roma nella diocesi dipendente da Montecassino di S. Maria Pallaria (oggi S. Sebastiano al Palatino). Il 28 agosto del 1057 venne eletto successore di Papa Vittorino II. Poco dopo morì, lasciando la carica papale, che occupava sotto il nome di Stefano IX. Il rapporto fra San Crisogono e Monte-

cassino viene inoltre confermato anche dagli scambi che il successore di Federico, Stefano, ebbe con l'abbazia meridionale, da lui visitata nel 1058. Se questi dati ci assicurano la connessione Montecassino-San Crisogono-Roma, tuttavia nulla ci dicono sulla identità del committente di San Crisogono (forse Federico?)¹³.

Questo nuovo dato storico suggerisce una datazione più precisa degli affreschi di San Crisogono, vale a dire l'epoca di Federico, che precede di qualche decennio la presunta esecuzione del Lezionario cassinese citato sopra. Fatto del tutto possibile, poiché anche un modello anteriore al lezionario avrebbe potuto servire da fonte alle leggende di San Benedetto della chiesa romana. Questo modello a sua volta non dovrebbe situarsi troppo lontano nel tempo rispetto al lezionario per via dell'influsso bizantino, che come abbiamo detto sopra non dovrebbe andare più in giù dell'undicesimo secolo. Se ciò rispondesse al vero, avremmo in San Crisogono una preziosissima testimonianza dello scambio o dell'asse romano-cassinense prima dell'operato di Desiderio. Quest'ipotesi è tutt'altro che da escludere anche perché nell'undicesimo secolo a Roma non soggiornava solo uno, ma vari riformatori, provenienti da Montecassino.

Gli affreschi di San Crisogono ci rivelano nuovi aspetti della pittura parietale romana dell'undicesimo secolo. Il riferimento netto al sistema di incorniciatura degli affreschi di S. Pietro e di S. Paolo tradisce il pensiero e l'orientamento dei circoli riformatori romani, tesi a ripristinare la «*ecclesiae primitivae forma*». La combinazione fra lo stile bizantino e la recensione cassinese del ciclo di San Benedetto indica Montecassino quale diretta fonte d'ispirazione. Sul supporto delle notizie storiche sopra esposte, una datazione anticipata degli affreschi di San Crisogono negli anni 1057-58 sembra più che possibile. L'apporto di Montecassino a Roma durante questo periodo di tempo ci è inoltre confermato dalla vicenda della porta di bronzo di San Paolo, eseguita nel 1070. Essa venne commissionata a Costantinopoli da Ildebrando attraverso l'intercessione di quella famiglia di Pantaleone d'Amalfi, che già alcuni anni prima, nel 1066, aveva procurato una porta analoga all'Abbazia di Montecassino. Ebbene questo episodio, assieme ai fatti di San Crisogono, dimostra l'estrema importanza che il pensiero e l'indirizzo del Monastero di Montecassino dovettero avere per i circoli riformatori romani¹⁴.

11 V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Torino, 1967), fig. 285-287; H. Logvin, *Kiev's Hagia Sophia* (Kiev, 1971), Tav. 38, 57-58.

12 H. Belting, «Der Codex 73 in Montecassino und die cassinesische Kunst vor Desiderius», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 25 (1962), 193-208.

13 R. Hüls, *Kardinaler, Klerus und Kirchen Roms 1049-1130* (Tübingen 1977), 168-169; H.E.J. Cowdrey, *The Age of Abbot Desiderius Montecassino, the Papacy, and the Normans in the Eleventh and Early Twelfth Centuries* (Oxford, 1983), 58-61, 63.

14 E. Kitzinger, *The Arts as Aspects of a Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, ed. R.L. Benson e G. Constable (Cambridge, 1982), 637-670, specialmente 647, nota 47.